



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: "Nadzy w zbroi, w czasie" : zeugma i syllepsa w poezji Barańczaka

Author: Jerzy Paszek

Citation style: Paszek Jerzy. (2016). "Nadzy w zbroi, w czasie" : zeugma i syllepsa w poezji Barańczaka. W: J. Olejniczak, A. Szawerna-Dyrszka (red). Na boku : pisarze teoretykami literatury?... T. 4 (S. 39-60). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Jerzy Paszek
Tarnowskie Góry

„Nadzy w zbroi, w czasie” Zeugma i syllepsa w poezji Stanisława Barańczaka

Barańczak panuje nad zdaniem, nad jego rytmem i zawiłościami. 39

Jacek Łukasiewicz¹

Talent literacki Barańczaka to połączenie pracowitości i kompetencji z błyskotliwością konceptu.

Edward Balcerzan²

¹ J. Łukasiewicz: *Ja – zdanie. „Widokówka z tego świata”*. W: Tenże: *Rytm, czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*. Wrocław 1993, s. 200.

² E. Balcerzan: *Ocena dorobku naukowego Profesora Stanisława Barańczaka*. W: *Uroczystość nadania Stanisławowi Barańczakowi godności Doktora Honoris Causa Uniwersytetu Śląskiego*. Katowice 1995, s. 16. Przed Balcerzanem o wielkopolskim poecie jako „barokowym czy raczej manierystycznym konceptualiście” pisał Jerzy Kwiatkowski (*Felieton poetycki*. „*Twórczość*” 1981, nr 8, s. 136), natomiast Dariusz Pawelec (*Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*. Katowice 1992, s. 58–62) mówi o koncepcie frazeologicznym autora *Korekty twarzy*.

Koncepty ponętne i pokrętne

Te wspomniane w mottach umiejętności zapanowania nad zawilóściami zdania oraz ewidentną „błyskotliwość konceptu” dostrzegam u Stanisława Barańczaka w kilku dziedzinach jego wielostronnej i owocnej działalności. Uważam od wielu lat³, że przede wszystkim godna obserwacji oraz wnikliwych dociekań jest sztuka przekładu tego płodnego (na miarę Tadeusza Boya-Żeleńskiego) tłumacza. Jako przykład jego pomysowości mogę przytoczyć potyczki z *Bladym ogniem* Vladimira Nabokova. Pieśń trzecia poematu Johna Shade’a (bohatera powieści) zaczyna się kalamburami („*L’if*, lifeless tree! Your great Maybe, Rabelais: // The grand potato.”), nad którymi Robert Stiller bezradnie zwiesił ręce i zmierzwił włosy („*L’if*, martwe drzewo! Twoje wielkie Może, // Rabelais! Wielki kartofel.”), a Barańczak błysnął grami słów: „*L’if* rozrasta się w *lifeless*. To wielkie Być Może // Rabelais’go. (Anagramy: Beż Oćmy. Ćmy Boże)”⁴.

40 Nie mniej ważne – z wybranej tu perspektywy badawczej – są wszelakie zabawy literackie Barańczaka: od satyrycznych i przepełnionych humorem językowym tomików (przykładowo *Biografioly* bądź *Zwierzęca zajadłość*) po pełną zadziwiających pomysłów genologicznych książkę *Pegaz zdębiał*; notabene, nie została ona doceniona jako polemika z nowatorską (na swoje czasy!) i pociągającą ongi młodych czytelników księgą Juliana Tuwima pt. *Pegaz dęba*. To *Panopticum poetyckie* (podtytuł tomu) skamandryty przyniosło przykłady „normalnych” palindromów i pangramów, których przekornym i przewrotnym parodiowaniem (stosowny tu anagram: pokrętne kropnięte!) bywają Barańczakowe alfabetony oraz palindromadery⁵.

³ Zob. J. Paszek: *O przekładaniu Dylana Thomasa*. „Nurt” 1975, nr 8; Tenże: *Od Chaucera do Larkina. Antologia S. Barańczaka*. „Stylistyka” 1994, s. 187–191.

⁴ V. Nabokov: *Pale Fire*. New York 1985, s. 28; *Blady ogień*. Przeł. R. Stiller. Warszawa 1994, s. 63; *Blady płomień*. Przeł. M. Kłobukowski, S. Barańczak. Warszawa 1998, s. 45.

⁵ J. Tuwim: *Pegaz dęba*. Warszawa 1950, s. 95–99, 320; S. Barańczak: *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne. Wprowadzenie w prywatną teorię*

W najważniejszym florilegium, czyli w 560-stronicowym tomie *Wierszy zebranych*⁶ Barańczak też popisuje się utworami, które mógłby cytować Tuwim w swoim *Panopticum*. Przede wszystkim jest to liryk *Południe* ze zbioru *Widokówka z tego świata*, nazwany trafnie „carmen figuratum”⁷ – bo przypomina swym kształtem klepsydrę, „choć gwoili ścisłości na karcie papieru postrzegamy dwa trójkąty równoramienne ułożone symetrycznie”⁸. Dla utrudnienia kunsztownej i filigranowej roboty poeta rymuje większość wyrazów – jak ukazał to Jaromir Paszek – w odpowiadających sobie długością linijkach⁹.

Można się więc spodziewać – zgodnie ze stwierdzeniem Jacka Łukasiewicza – że syntaksa (i jej podstępne mateczniki) również nie stawi oporu (otworzy swe tajniki przed odważnym eksploratorem) twórcy *Południa* (nb. jest to 13. – środkowy – wiersz w zbiorze zawierającym 25 utworów). To wszystko nie jest li tylko moim wstępnym (występnym?) przypuszczeniem, bo za dużo już pojawiło się polonistycznych analiz, by struktury składniowe liryków Barańczaka mogły z powodzeniem ukrywać swoje enigmatyczne układy i kształty.

gatunków. Londyn 1995, s. 13–39. U Barańczaka pojawiają się (i straszą!) trudne w lekturze palindromadery (np.: „I potwór-kujon gwałty też, o Boże, tytła, w gnoju krów topi”), podczas gdy Tadeusz Morawski sypie tysiącami klasycznych palindromów (np. *Zaradny dynda raz*. Poznań 2007; Tenże: *Zagwizdź i w gaz*. Poznań 2006; Tenże: *Gór ech chce róg*. Katowice 2005). Tak samo jest z alfabetonami (np. „Chrzań ufną belgijskość, tęp wyż-młódź”), podczas gdy Lucyna Paszek w „Super Rozrywce” (1996, nr z 9 marca) podała sześć zgrabnych pangramów (np. „Chłójń jęk fug zbóż, wysłedź mi pstrą nać”).

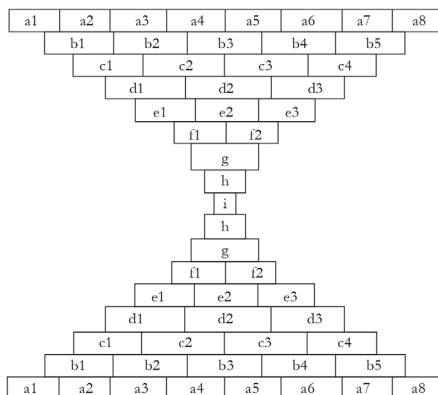
⁶ S. Barańczak: *Wiersze zebrane*. Kraków 2006. Z tego 55 tomu „Biblioteki Poetyckiej Wydawnictwa a5” pod red. R. Krynickiego pochodzą cytaty w tekście głównym [wyróż. – J.P.].

⁷ M. Zawodniak: *Świetna zabawa (uwagi o kompozycji „Widokówki z tego świata” Stanisława Barańczaka)*. „Teksty Drugie” 1995, nr 2, s. 158.

⁸ Tamże, s. 159.

⁹ J. Paszek: *Metafizyka i rymika w „Widokówce z tego świata” Stanisława Barańczaka*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. A. Opackiej na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach w 1991 roku.

Słodki lek prawdziwości smak, co skróci z nami
 przejście, ten stromy szklak, pionową drogę
 z nagłego krzyku tuż po urodzeniu
 w dół; jeszcze nieprzytomny
 bielą kropli z piersi
 nagim potopem
 światła,
 smak
 i
 znak
 świata
 jakim powrotem
 – wielokrotny, pierwszy
 twój – jeszcze się przypomni
 na dnie, po życiu już, po urojeniu
 trzeźwiej bezstronny: smak ponownie trochę
 słodki, lecz bardziej gorzki, jak to z truciznami



Pierwszy tomik

42 Zauważyłem, czytając piękne i pociągające głębią roztrząsań interpretacje wierszy Barańczaka autorstwa dwu Joann – Joanny Dembińskiej-Pawelec oraz Joanny Kisiel¹⁰, iż obie uczzone zajmują się dwoma tymi samymi utworami poznańskiego poety, a mianowicie lirykami *Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził* i *Powiedz, że wkrótce* (oba z tomu *Chirurgiczna precyzja*), co wcale nie oznacza, że owe dociekania są identyczne. Dembińska-Pawelec wyzyskuje szeroko pojętą fonostylistykę, natomiast Kisiel lubi zapuszczać się w rejony ideostylistyki. Liryk *Powiedz, że wkrótce* (m.in. w instrumentacjach głoskowych np. takich wyrazów, jak „krtań” czy „wkrótce”) czyni aluzję do ukrywanego słowa-klucza „śmierć” (Dembińska-Pawelec), co oczywiście zauważa także Kisiel („Nienazwana w wierszu śmierć czai się w mroku”¹¹), ale do swych wyjaśnień wprowadza ponadto *Piaskuna*

¹⁰ J. Dembińska-Pawelec: *Villanella. Od Anonima do Barańczaka*. Katowice 2006; J. Kisiel: *Tropy samotności. O doświadczeniu egzystencji w poezji*. Katowice 2011.

¹¹ J. Kisiel: *Tropy samotności...*, s. 195.

Ernsta T.A. Hoffmanna i Andersenowską księżniczkę na ziarnku grochu¹². A jeśli tak bywa w badaniach polonistycznych (ten sam tekst jest oglądany z innych stanowisk i ujęć), to i ja zajmę się strukturami syntaktycznymi autora *Południa*, nie bacząc na to, czy ktoś już o nich wspominał (nb. o zeugmie i syllepsie nie pisze Włodzimierz Bolecki w podstawowej – często pochlebnie cytowanej – pracy o języku Barańczaka¹³). To taki mój koncept metodologiczny.

Zeugma (nie tak) prosta

Jerzy Ziomek w *Retoryce opisowej* podaje m.in. takie przykłady prostej zeugmy: 1) „O mnie Moskwa i będą wiedzieć Tatarowie, // I różnego mieszkańcy świata Anglikowie”; 2) „podnosić ręce i głowę”¹⁴. Syllepsa pojawia się wówczas, gdy słowo łączące dwa wyrażenia czy zdania „użyte zostało podstępnie, ponieważ jest właściwie homonimem, kryjącym dwa znaczenia”¹⁵ – przykłady syllepsy: 1) „podniosły się ręce i głosy”; 2) „by być przyjętym do pewnego związku [literackiego – J.P.] [...], trzeba wydać dwie książki lub dwu kolegów”; 3) „*bon mot* pewnego księdza-profesora, znanego z wolnomyślności, który zwykł był mawiać: »Dwóch rzeczy nigdy nie odmawiam – wódki i bre-wiarza«”¹⁶.

43

Poszukajmy w debiutanckiej *Korekcie twarzy* (Poznań 1968) przykładów nieskomplikowanej i niepodstępnej zeugmy. Nie będzie to zwykła misja! Egzemplifikacją może być zdanie: „Jezioro nas **zamyka** i twarze

¹² Tamże, s. 199.

¹³ W. Bolecki: *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka*. W: Tenże: *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 1991, s. 196–225. [Prwdr. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2].

¹⁴ J. Ziomek: *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990, s. 220.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, s. 220, 221.

drzew nad nami” (s. 19), pochodzące z erotyku noszącego tytuł *Twarze jezior, twarze drzew*. Jeśli metafora „twarze drzew” znana jest już z nagłówka wiersza, to **zamykanie** (w sensie: obejmowanie, odbijanie) bohaterów wraz z otaczającymi ich drzewami nie jest zeugmą złożoną, bo czytelnik traktuje uosobioną (spersonalizowaną) roślinność nadwodną jako aktora, znajdującego się w tle sceny. Mielibyśmy piękny okaz prostej zeugmy, gdyby nie dalszy ciąg bardzo rozgałęzionego zdania: „Jezioro nas **zamyka** // i twarze drzew nad nami, a jak wyjmę // nazwę i pamięć ciebie z przerw między źdźbłami trawy?” (s. 19). Jest to końcowa część serii pytań, zadawanych dziewczynie przez dociekliwego amanta: 1) „jakie twoje imię // i język jaki?”; 2) „jakie imię, z jakich głosek?”; 3) „Jak cię zatrzymać, jeśli // przecinasz ciałem moje dłonie w późnym // uchwycie?”; 4) „jak wyjmę // nazwę i pamięć ciebie z przerw między źdźbłami trawy?”; 5) „jakie imię, jaka pamięć wtedy” (s. 19).

44 Gdy więc początkowo zeugma, dosyć łatwa do zrozumienia jej sensu i bardzo prosta w konstrukcji, nie wzbudza podejrzeń o konceptyzm, to już „źdźbła trawy” (a szczególnie te „przerwy między źdźbłami trawy”!) kierują naszą uwagę w dwu ciekawych kierunkach. Po pierwsze, Barańczak sugeruje jakieś tajemne powiązania między **twarzami** (jezior, drzew) a **trawami** („trawa więzi nas”). Jest to figura fonostylistyczna, która powróci wkrótce w wierszu pt. **Twarzą w trawę** (arkusz poetycki pt. *Jednym tchem*, 1970). Po drugie, kwestia „jak wyjmę nazwę i pamięć ciebie z przerw między źdźbłami trawy” przenosi czytelnika w zakłète okręgi (okręgi-mordęgi?), gdzie etymologia (chodzić może o imię Anna, wskazane w dedykacji tomiku) graniczy z ogólną semantyką, a także z psychologią i psychopatologią zapamiętywania osób, przedmiotów i przeżyć. Nie jest łatwo odpowiedzieć na takie pytania, chyba że wszystkie one są li tylko manifestacją poważno-żartobliwych przekomarzań się zakochanych (amant bywa amatorem onomastyki, nie wspominając o semazjologii!). A tak nawiasem mówiąc: co w języku niezakochanych miałoby oznaczać zdanie: „przecina ciałem moje dłonie w późnym uchwycie”? Czy jest to baro-

kowy obraz ucieczki nimfy-kochanki z rąk satyra-kochanka? Że niby zbyt opóźniony uchwyt nie zdołał zagarnąć/objąć przebijającego się i wybijającego się na wolność ciała dziewczyny? Uważam, iż są to ślady intymnego dyskursu erotycznego, które tropiąc, jesteśmy coraz bardziej stropieni!

Muszę stwierdzić w tym miejscu, że w całym tomie *Wierszy zebranych* Barańczaka znajduję tylko nieliczne podobnie proste zeugmy, a i te bywają wzbogacone przeróżnymi semantycznymi komplikacjami. Proponuję następującą skrótową (bez szerszych kontekstów) enumerację: 1) „Gdyby od nowa **płoneło** pierwsze igliwie, pierwsze drzewa” (s. 12; zwracam uwagę na poetycki anakolut, gdyż powinno być **płoneły** „pierwsze drzewa”); 2) „pałace wejrzenie // oczu **przykrytych** dwojgiem powiek i // monet” (s. 66; przenośne zderzenie dwu obiektów z raczej odległych pól semantycznych, bo monety kładzie się na powieki zmarłym); 3) „w jednym z wielu obcych // miast, gdzie **możesz być** tylko przejazdem i sobą” (s. 119; konfrontacja dwu frazeologizmów); 4) mężczyzna schylony nad „płachtą // popołudniówki **tłustą** od sosu i druku” (s. 125; w gwarze zecerów istnieje wyrażenie „tłusty druk”, oznaczające ‘pismo o grubszym rysunku oczka czcionki’¹⁷); 5) „Mroźny wicher lodową płytą // **kładzie się** nam na słowa i głowy” (s. 129); 6) „łoskot twardy // czołgów, co **łamią** śmieszne szlabany i zasady” (s. 244; częste przeciwstawianie słów abstrakcyjnych i konkretnych w prostych zeugmach, nadające im posmak metaforyczności); 7) „jeden szczęśliwiec // ujdzie w tłoku // z kiełbasą // i życiem” (s. 263); 8) „ile otuchy mógł **wynieść** z tego wydarzenia i // sklepu mięsnego” (s. 270); 9) „**Wstydzilem się** luk w słownictwie i mikrofonu w ścianie” (s. 286); 10) pan Vitalis „**ofiaruje się** nazajutrz // z pomocą i elektryczną piłą” (s. 320); 11) „wszystko, **wystawione** na sprzedaż i trawnik, // **trwa** pod niedzielnym dzwonem słońca i **wytrawną**, // choć autoironicznie niedbałą kontrolą // piegowatej dziewczynki” (s. 352; jakiś suplement do gier słów „trawa” i „twarz”); 12) „grubaska

¹⁷ *Uniwersalny słownik języka polskiego*. Red. S. Dubisz. T. 4. Warszawa 2003, s. 75.

pobierała stosowną opłatę, // **wydając** w zamian uśmiech i broszurę” (s. 367); 13) „**zrywać** ze śpiących ich dachy i koce” (s. 408); 14) wieżowiec „**prężył** swój biały beton i zielone szyby” (s. 424); 15) „jak każda gwardia przyboczna, **dobrana** pod sznurek postury // i pochodzenia” (s. 467); 16) „Northeast Harbor // **trwa** w jeżdżących się jachtach i jarzących szybach” (s. 487).

Zeugmy (bardziej) złożone

46 W zacytowanych wyimkach wierszy Barańczaka dostrzegam albo podwojenie struktur zeugmy („wszystko, **wystawione** na sprzedaż i trawnik, **trwa** pod niedzielnym dzwonem słońca i **wytrawną**, choć autoironicznie niedbałą kontrolą”), z wybijającymi się z tła ozdobnikami fonostylistycznymi (trawnik, trwa, wytrawną), albo obraz pojedynczy, ale za to zdominowany przez grającą pierwsze skrzypce grę słów (przystań „**trwa** w **jeżdżących się** jachtach i **jarzących** szybach”). Są tu też zabawy z idiomami („szczęśliwiec ujdzie w tłoku”), ze zderzeniami (zamierzonymi!) nieporównywalnych – w normalnych czasach – rzeczy i zdarzeń (ujść „z kiełbasą i życiem”; „z tego wydarzenia i sklepu mięsnego”), z frazami pogodnie łączącymi sfery Erosa i Tanatosa („oczy przykryte dwojgiem powiek i monet”).

Przejdę teraz do innych przykładów zeugmy z tomiku *Korekta twarzy*. W tajemniczym wierszu pt. *W celi tej, gdzie dążenie celem* (nb., co oznacza szyfr aliteracyjnych głosek w wyrazach kończących wersy – „c”, „s”, „g”? Chyba nie system CGS, w którym podstawowymi jednostkami są centymetry, gramy i sekundy?) pojawia się zeugma rodem z baroku, bo mówiąca o locie strzał, który staje się „ruchliwym cementem”: „tam, gdzie wciąż **trwa** stały // ruch i rozbiegłe zespolenie” (s. 29). Epitet „stały” oznacza tu pozornie ‘nieprzerwany, niekończący się’, ale w kontekście oksymoronu „rozbiegłe zespolenie” przekształca się w figurę etymologiczną („stały” pochodzi wszak od „stać”)

i sugeruje narodziny wirtualnego, drugiego oksymoronu – „**nierucho-
my ruch**”!

W stronę baroku ciągnie nas także utwór pt. *Na tej czerwieni czerwien,*
na jej krwawe włókna (s. 30), gdzie przedstawia się „wyschnięte sieci
ran, już gęstniejące w płótna // gobelinów utkanych grubym zmar-
twychwstaniem // purpury w **nadpalonych** policzkami klótniach, //
ostrzach, pogoniach”. „Policzki” stają się homonimem, bo są jednocze-
śnie i częścią twarzy (trochę na siłę!), i uderzeniami w twarz. Zeugma
zakłada jarzmo (bo jest po grecku ‘spojeniem, mostem, jarzmem’¹⁸) na
obiekty mogące przybierać kolor purpurowy: 1) policzki (w obu zna-
czeniach), 2) ostrza (szabli i mieczy), 3) pogonie (z zabijanymi końmi
i ludźmi). Jest to wczesna w dorobku poety zapowiedź zeugm, opar-
tych na wielocłonowych enumeracjach.

Taką długą enumerację, zakończoną barokową kodą, widzę w liryku
Jak w jedno słowo (s. 14): „Gdy tak się **zwarły**, // ciaśniejsze niż zwią-
zane ręce: // ówczesny **deszcz** u szczytu wielkich // okien, ówczes-
ny **chłód**, ówczesny // **półmrok** nad literami, **miętkość** // ówczes-
na, **myśl** o tobie”. Po tym niewątpliwie metaforycznym wylicze-
niu mamy jeszcze podsumowanie, dotyczące czasu („Kilka minut”):
„w nich **osaczyć** // **deszcz, półmrok, miętkość, chłód**”. Czasowniki
zewrzeć („zwarły”) i osaczyć wnoszą do tekstu dwie perspektywy walk
i zmagañ, biją się tu bowiem deszcz z chłodem, półmrok z miętkością
(dziewczyń), a wszystko to dodatkowo zderza się z „myślą o tobie”.
Zeugma pozwala na zestawianie słów kolejno opisujących szczegóły
spotkań miłosnych, wytwarzając – poprzez jarzmo! – nie tyle tytu-
łowe „jedno słowo”, co jedną linijkę poetycką, zawierającą kluczowe
wyrazy konkretnej erotycznej eskapady. Takie rozbudowane enumera-
cje staną się w późniejszych tomikach Barańczaka zasadą organizującą
przebieg całego wiersza (jaskrawym przykładem tego rodzaju kompo-
zycji jest liryk *Śpiący z Dziennika porannego*, gdzie kolejne wyliczenia
zajmują 19 wersów).

¹⁸ J. Ziomek: *Retoryka opisowa...*, s. 220.

Syllepsy

W erotyku *Znaleźć dla niej nową mowę* (s. 31) najpierw czasownik mieć („nie miało”) generuje zeugmę opartą na wyliczeniu („Słowo ‘miłość’ // już **nie miało** w sobie ławek, cieni, // objąć, ciepła, mijania”), a następnie rzeczownik miłość – „wyslizgany kamień” z pierwszej zwrotki – prowokuje do przededefiniowania swojego sensu, gdyż słowo to w ostatniej strofie „Już było // jeszcze jednym nijakim kamieniem // z tych, co język – **kalecząc – goiły**”. Tutaj podstęp kryje się w czasowniku kaleczyć, gdyż jest on ukrytym oksymoronem: najpierw – wzorem Demostenesa – należy kłaść w usta „wyslizgany kamień” i ćwiczyć się w doskonaleniu dykcji, a następnie ten „nijaki kamień” okazuje się skarbem, bo „kalecząc – goi”. Wyraz „kaleczy” po usunięciu pierwszej sylaby odkrywa nową szansę amanta: wyleczenie „kalekiej” mowy i dotarcie do sedna oraz serca ukochanej (kolejna syllepsa, tym razem – moja). Tom zatytułowany *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* (1980) przynosi wiersz pt. *Niech Pan zajmie mi miejsce* (s. 268–269), w którym także pojawia się podobna gra słów: „choć cię **kaleczymy** // chociaż tratujemy // ale cię **leczymy** // ale ratujemy” (w oryginale wszystkie wyrazy zostały wypascjowane i powtórzone).

W ostatnim zbiorze Barańczaka, tomie *Chirurgiczna precyzja*, znów powróci ten sam koncept: „Chirurgia – jedyna // w medycynie dziedzina, // która **leczy kalecząc**” (s. 428). Tu może warto zwrócić uwagę – jak czynią to przedstawiciele dekonstrukcjonizmu – na dwuznaczność słowa farmacja, które po grecku związane jest z czasownikiem **truć!**

Sięgając do czasów znanych nam z powieści Ignacego Kraszewskiego (*Stara baśń*), Antoniego Gołubiewa (*Bolesław Chrobry*) czy Wacława Berenta (*Żywe kamienie*), Barańczak w miniaturze pt. *Wiek średnie* przedstawia ówczesnych ludzi jako zniewalanych i zastrasza-nych przez wszechmocne dłonie władzy świeckiej i kościelnej: „Bo zamknięci zarazem // dłonią: zbyt wielką” (s. 20). Pointa pierwszej strofy brzmi: „Nadzy w zbroi, w czasie”, co, usuwając elipsy, mogłoby

przybrać kształt bardziej zrozumiały: „Ludzie **byli nadzy** w zbroi i **byli nadzy** w czasie”. Poprzednio poeta mówi, że „Czas dla nich: zbyt obszerny puklerz // uderzany z zewnątrz wiatrem ciemnych // dzwonów”. A także: „zbyt obszerne // wszystko, zbyt długo czekać”. Oraz: „Biczowani // sznurem zeschniętym w suplaste godziny”, czyli że ich życie miało zgrzebność supełkowych materiałów tekstylnych, że było parciane i paździerzowe. Ba, czas się im tak dłużył, iż spanie kończyło się około północy (bo szli spać – nie znając elektryczności – z kurami!), by po przerwie godzinnej lub dłuższej, poświęconej na modły, pogwarki, podkurki lub seks – znaleźć kontynuację w porze nadrannej; były dwa etapy snu – sen pierwszy i sen drugi¹⁹. To bowiem może oznaczać fraza z trzeciej zwrotki: „Fałdy czasu, zbyt luźne i sute”.

Zeugma „Nadzy w zbroi, w czasie” polega więc na: 1) elipsie słów „ludzie byli”, a także „i byli nadzy”; 2) oksymoronie – „nadzy, choć w zbroi”; 3) zderzeniu pozornego konkretnego (nadzy, w zbroi) z abstrakcyjną filozoficzną konstatacją o bezbronności człowieka w ogóle. Ludzie w epoce średniowiecznej byli nadzy w czasie, bo nikt ich nie mógł obronić przed bezradną wegetacją (samotność i bezbronność wobec złowrogich sił przyrody, a także wobec dominacji władzy świeckiej i kościelnej²⁰).

49

Syllepsa tego podsumowania pierwszej zwrotki opiera się – moim zdaniem – na zderzeniu konwencjonalnej nagości („nadzy w zbroi” to oksymoroniczny, nieprawdziwy obraz nędzy średniowiecznego człowieka: pod zbroję nakładano w rzeczywistości kaftany, koszule, a nawet majtki płócienne²¹) z metaforyczną nagością egzystencjal-

¹⁹ Zob. A.R. Ekirch: *At Day's Close: Night in Times Past*. New York 2005. Nb. pisali o tym Homer, Cervantes i Dickens.

²⁰ Zob. T. Borawska, K. Górski: *Umysłowość średniowiecza*. Warszawa 1993, s. 211–218; rozdział pt. *Lęk*, a w nim paragrafy *Przejawy zbiorowego lęku*, *Kryzys klimatu lęku* (*climax*).

²¹ Zob. *Encyklopedia staropolska*. Oprac. A. Brückner, materiałem ilustracyjnym opatrzył K. Estreicher. Warszawa 1990. T. 2, kol. 779 (kaftany i koszule) oraz 789 (majtki płócienne).

ną, charakteryzującą człowieka wobec sił wyższych: „[byli nadzy] w czasie” jest sformułowaniem o innej semantyce i czegoś innego dotyczy niż fraza „[byli] nadzy w zbroi”. Ludzie „nadzy w zbroi” mieli bowiem duże szanse na pokonanie przeciwności życiowych, a zaś ci „[nadzy] w czasie” w zasadzie byli skazani na wszechogarniający lęk, cierpienie i wegetację.

Pozostałe tomiki

50 W latach 1970–1998 (czyli od arkusza poetyckiego *Jednym tchem* aż po *Chirurgiczną precyzję*) zeugma i syllepsa dobrze się czują i mają w lirycznym świecie Barańczaka (nb. imają się zdań!). W tekście pt. *N.N. przyznaje się do wszystkiego* anonimowy bohater „przed odświętną trybuną **dźwiga** w górę uśmiech i dziecko z chorągiewką w rączce” (s. 123), co mogłoby być podręcznikowym przykładem w *Retoryce opisowej*, gdzie – jak już wspominałem – obok zeugmy „podnosić ręce i głowę” widnieje syllepsa „podniosły się ręce i głosy”²².

Tomik z roku 1980 – *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* – nosi tytuł, który jest przykładem prostej zeugmy, choć trudno odgadnąć, jaki czasownik uległ tu anihilacji: może bowiem chodzić o imiesłów „złożony”, „zbudowany” bądź też „skomponowany”. Fraza „z betonu, zmęczenia i śniegu” tchnie rytmem amfibrachy, a jednocześnie wskazuje tematy trzech części książki (jeśli książką można nazwać zszywkę kilkudziesięciu kart zdrutowanych prymitywnie w podziemnej drukarni): *Kątem u siebie* (o betonowych jamach bloków mieszkalnych), *Dziennik zimowy* (gdzie motywem przewodnim jest *Śnieg*, dominujący w 6 utworach), *Dojść do lady* (o męce i udręce w długasnnych kolejkach do sklepów). Słowo „tryptyk” nie za bardzo przylega do „wierszy mieszkalnych”, „okolicznościowych” czy „nabywczych” (jak brzmią podtytuły trzech części tomiku). Nie wiem, czy ten sławny ongi na-

²² J. Ziomek: *Retoryka opisowa...*, s. 220.

główek przekracza ramy prostej zeugmy i rytmicznie porusza się w ste-
lażu zeugmy złożonej (bo chyba daleko mu do blejtramu syllepsy).

We wchodzącej do cyklu wierszy okolicznościowych *Elegii drugiej, urodzinowej* autor prząsnego lub siermiężnego *Tryptyku* wyzyskuje przerzutnię międzywersową, by wykombinować okazałą syllepsę, gdzie podstępny, homonimicznym wyrazem okazuje się czasownik „obchodzić”, a swoje trzy grosze dorzuca rzeczownik „palce”, odnoszący się kolejno do wirtualnych nóg i rzeczywistych rąk: „**Obchodzę** urodziny // z daleka i **na palcach** // liczę trzydzieści trzy lata” (s. 231). Początkowo sądzimy, że uroczystość jest huczną imprezą, a potem dostrzegamy, iż bohater dystansuje się cicho (idiom „iść na palcach”) od tego jubileuszu, by w końcu przekonać się, że „palce” wcale nie są częścią stóp, lecz dłoni.

Z wiekiem i imprezami (zajadaniem się i zapijaniem) związany jest również dedykowany Tomaszowi Burkowi wiersz pt. *Miedzy rudą a rdzą* (s. 80), w którym pojawiają się niestarzy mężczyźni („w połowie czasu”) – „jeszcze nie **przeżarci** // korozją ani wieprzowiną” („nie **przepojeni** piwem // ani nawet rozpaczą”). Czyli są oni wolni od przedjedzenia potrawami tłustymi, a rdza ich nie tyka, bo nie posiadają metalowych implantów ciała – jak można byłoby symplicystycznie objaśniać pierwszą syllepsę. Imiesłów „przeżarci” jest tu dwuznaczny, gdyż raz bohaterami są średniego wieku mężczyźni (którzy nie zdążyli się „zajeść” schabowymi), a za drugim razem czynność „zdobywania terenu” dotyczyłaby żarłocznej rdzy! Tak skonstruowana syllepsa koleguje się z bliską jej – tekstualnie – zeugmą o przepojeniu piwem i rozpaczą (nie piszę o drugiej syllepsie, bo idiom „przepojeni [...] rozpaczą” nie ma zbyt wielkiej potencji metaforycznej).

Należy stwierdzić, iż w całym dorobku poetyckim Barańczaka przykładów zeugmy jest więcej niż syllepsy. Aby ten brak dowcipu i barokowych konceptów nadrobić, autor *Południa* rozbudowuje i przekształca zdania oparte na zeugmie w coraz potężniejsze periody retoryczne – w wyliczenia, w których instrumentacje głoskowe zastępują absentujące się ekwiwoki czy homonimy.

Dobrym, bo krótkim i przejrzystym (tryb kancelaryjnego wyodrębniania punktów) przykładem takiej zeugmy służy wiersz *Ugryź się w język*, w którym zabawa polega na wyzyskaniu wieloznaczności rzeczownika posada (i posady) i pokrewnego mu imiesłowu posadzony: „zanim co powiesz, trzy razy // **się zastanów** nad losem a) **posady**, b) // **posad** świata, c) wszystkich **posadzonych**” (s. 165). Ale jest to najskromniejsza wersja enumeracyjnych możliwości wierszotwórczych Barańczaka. Bardziej charakterystyczne (w pewnym okresie jego pisarstwa) było wyszczególnienie zawarte w elaboracie pt. *Śpiący*. Jak już wspominałem, pojawiają się tu 8- i 11-wersowe enumeracyjne kompozycje, oparte na takich „rozpędnikach” (by użyć terminu Karola Irzykowskiego), jak „strudzić się/trudzić się”, „składać” i „wnosić/wnosić”:

[...] wszyscy, którzy za dnia **się strudzili**
składaniem hołdu, doniesienia, broni,
 fałszywego świadectwa, ukłonu, podpisu,
 uwierzytelniających listów, skarg, ojcowskich
 pocałunków na czole, wyrazów współczucia,
 pieniędzy (grosz do grosza), meldunków, odwołań,
 przysięg, życzeń (wszystkiego najlepszego), wizyt,
 rezygnacji [...]
wniesiecie senne głowy, swoje ciężkie głowy
wniesiecie wszyscy, którzy za dnia **się trudzicie**
wnoszeniem błagań, wiwatów, sztandarów,
 modłów, toastów za zdrowie, chóralnych
 okrzyków, rąk do nieba, dziękczynień; **wnoszeniem**
 zażaleń, należności, wniosków, spraw do sądu,
 interpelacji, wkładów na książeczkę
 oszczędnościową, aktów oskarżenia,
 przeciwwów, opłat, poprawek; **znoszeniem**
 przeciwności, przepisów, nowin, upokorzeń,
 krzywd. [...]

(s. 105–106)

Takie nad miarę wytrzymałości liryki rozdęte enumeracje cechują się – moim zdaniem – górującą nad poetyką publicystyczną retoryką, niewątpliwie związaną z konkretnym czasem początku lat gierkowskich (lata 70. ubiegłego wieku). Zresztą syllepsa (tutaj oparta jak gdyby na słowniku frazeologicznym, więc bliska zeugmie) – obok „przestępnej” (zob. Ziomek) zadziorności – zawiera w sobie również materiał wybuchowy, a mianowicie „dymanit, zadymanit”²³, możliwy do odpalenia w politycznych polemikach.

W ostatnim tomie Barańczaka, *Chirurgicznej precyzji*, piękna villanella pt. *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* dumnie wystrzela szampanem syllepsy: „gwarancja, że choć jedna zasłona, niezdarta // do szczytu płyta przetrwa; że zawsze **uchyli** // jakieś okno czy wyrok ta aria Mozarta” (s. 419). Czasownik uchylić jest dwuznacznikiem, odnoszącym się do doświadczeń codzienności, naszego domowego krzątactwa (otwieranie okien, odsłanianie firanek), a zarazem do języka prawniczego, w którym pojawiają się m.in. takie idiomy, jak: „uchylić decyzję”, „uchylić jakieś przepisy”, „uchylać testament, zapis”²⁴. Syllepsa ta ma moc polityczną (większą niż poetycką?), wzmacnianą przez dwa „tematyczne” rymy (w pierwszej tercynie i na końcu utworu): „aria Mozarta” – „mocarstwa”!

Pointa

Żyję w czasie, gdy nawet profesorowie polonistyki nie wiedzą, co to jest chiazm! Doświadczyłem tego osobiście po napisaniu referatu mającego dla wielu zbyt zagmatwany (a ja myślałem, że nagłówek sam

²³ A. Jarczewski: *Selma*. Katowice 2012, s. 65. Nb. na okładce pojawia się tu napis *Selma i magiczne korale*, ale na stronie tytułowej (najważniejszej bibliograficznie) „magiczne korale” znikają! Są, a jakby ich nie było, co ma ukryty związek z funkcjami „korali” w narracji tej bardzo intrygującej powieści, dotyczącej współczesności.

²⁴ *Uniwersalny słownik...*, T. 4, s. 195–196.

się tłumaczy!) tytuł: *Chiazm Żeromskiego: od niepopczytalnej popularności do niepopularnej niepopczytności*²⁵. Tak więc zajęcie się zeugmą i syllepsą nie jest rzeczą ani zbędną, ani małą!

ANEKS

„Pełzł wielki mur”

Zdziwiło mnie, gdy przeczytałem w kompilacyjnym wywiadzie Joanny Szczęsnej z Barańczakiem, iż poeta wielkopolski lubi wiersz *Świty* z wczesnego tomu *Trzy zimy* Czesława Miłosza. Zdaniem Barańczaka utwór ten „wciąż promienieje tym samym przyćmionym, ale zaćmiewającym światłem, wciąż oddycha tym samym porwanym, ale porywającym rytmem. Jego miejsko-kamieniczna sceneria, ‘przed-świtowy’ czas akcji, dynamika i egzystencjalny tragizm – wszystko to spływa w jedno źródło iluminacji”²⁶.

54

Zastanawiam się, jak duży wpływ na tę iluminację wywarł początkowy dwuwers, który brzmi: „Wysoki był dom. W ciemności **pełzł** wielki mur// nad szelest liści u klonów, nad zamęt pośpiesznych nóg”²⁷. Zauważmy najpierw, co nie jest tak oczywiste po jednokrotnej lekturze utworu, że czasownik pełznąć (tu w formie pięcioliterowca **pełzł**) jest homonimem, gdyż mówi jednocześnie o czołganiu się muru tuż ponad „szelest liści” i „zamęt pośpiesznych nóg”, ale też i o tym, że mur podlegał czasowi, „co nad nami jak wiatr ze świstem wiał”,

²⁵ Artykuł opublikowano w tomie: *Stefan Żeromski. Kim był? Kim jest?* Red. Z.J. Adamczyk. Kielce 2015.

²⁶ J. Szczęsna: *Stanisław Barańczak. Kwestionariusz zamiast pożegnania*. „Książki” 2015, nr 1, s. 81. Zob. S. Barańczak: *Tunel i lustro*. W: Tenże: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*. Londyn 1990; także przedruk: Tenże: *Pomyślane przeпаście. Osiem interpretacji*. Poślowie I. Opacki. Układ i oprac. J. Tambor, R. Cudak. Katowice 1995.

²⁷ C. Miłosz: *Wiersze*. T. 1. Kraków 1993, s. 24.

czyli że płowiął, bladł i blakł! Oto ukrywa się i odkrywa przed nami w całej gracji podstępna syllepsa, umożliwiana dzięki tajnikom polszczyzny. Zdanie o czasie świszczącym jak wiatr dla autora *Wieków średnich* mogło również mieć walor inspiracji czy nawet iluminacji! Jednocześnie obraz porannych tramwajów i odgłosów budzącego się dnia: „Już zgrzyta tor. I dzień.”²⁸ mógł być wzorcową kompozycją dla cytowanego przeze mnie w tytule eseju fragmentu *Wieków średnich*: „Nadzy w zbroi, w czasie”. Tym bardziej jest to możliwe, iż Barańczak pamięta, że *Świty* przeczytał w antologii Ryszarda Matuszewskiego i Seweryna Pollaka pt. *Poezja polska 1914–1939*, którą wydano najpierw w roku 1962 (pamiętam wykład Kazimierza Wyki z tegoż czasu, na którym mówił studentom UJ o wielkim wydarzeniu politycznym i literackim, jakim była owa edycja!), a następnie w roku 1966, czyli bezpośrednio przed debiutancką *Korektą twarzy*.

Myślę, że konceptualizm Barańczaka mógł się wywodzić tak samo dobrze z lektur poezji polskiej (Miłosz!), jak i z tłumaczeń dawniejszych i współczesnych angielskich poetów metafizycznych, a w tym Dylana Thomasa, autora liryków w kształcie klepsydry²⁹.

55

Terminy retoryczne

Czy w tekstach krytycznoliterackich Barańczaka pojawia się zeugma i syllepsa? Tak. Znalazłem co najmniej trzy cytaty. Pisząc o Zbigniewie Herbercie, interpretator stwierdza, że „Częstym zabiegiem jest na przykład chwyt dający się określić w terminach klasycznej retoryki jako *syllepsis*: prawidłowe gramatycznie i syntaktycznie

²⁸ Tamże.

²⁹ D. Thomas: *Wiersze wybrane*. Wyb., przeł. i posłowiem opatrzył S. Barańczak. Kraków 1974, s. 150–161. Nb., pod *Posłowiem* widnieje data 1969 roku. Zob. także *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Wyb., wstęp, i oprac. S. Barańczak. Warszawa 1982, s. 132 (wiersz *Ołtarz* George’a Herberta).

podporządkowanie dwu członów składniowych jednemu członowi nadrzędnemu tym silniej uwydatnia nielogiczność czy znaczeniową niezborność takiego zestawienia”³⁰. Po takim wstępie następuje cytat z utworu pt. *Pan Cogito a poeta w pewnym wieku*: „zamiast hodować // bratki i ono-matopeje // sadzi kolczaste eksklamacje // inwektywy i traktaty”.

W książce o Mironie Białoszewskim Barańczak przytacza syllepsę z *Ballady od rymu* – „Zapuscili motor, brody. Ciach!” – która stała się najczęstszym przykładem w encyklopediach literackich omawianej figury³¹. Pisząc o języku Szekspira, Barańczak wspomina o „błędach bardziej złożonych w rodzaju anakolutu, syllepsis lub kontaminacji frazeologizmów”³². Tak więc, układając w swoich lirykach zdania zawierające zeugmy i syllepsy, autor wiedział, co robi ku własnej – i czytelników – satysfakcji!

Poeta – teoretykiem

56

Przywołana ostatnio księga – *Ocalone w tłumaczeniu* – to najważniejsza, moim zdaniem, praca teoretycznoliteracka Stanisława Barańczaka. Pamiętam ten dzień, gdy z pasją i wypiekami na twarzy czytałem w „Tekstach Drugich” w roku 1990 zapowiadany na stronie tytułowej monograficznego numeru pt. *Przeszłość i przekład* (nb. w tymże numerze trzecim wydrukowano mój artykuł pt. *Scrabble*) traktat Barańczaka jako główne danie uczty czy też biesiady filologicznej: *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny, albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż*

³⁰ S. Barańczak: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław 1994 [Wyd. 2 (pierwsze krajowe)], s. 134. [Prwdr. Londyn 1984].

³¹ S. Barańczak: *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*. Wrocław 1974, s. 51. Zob. *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 2000, s. 545.

³² S. Barańczak: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Poznań 1992, s. 202.

dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia. Autor mówi tu o czymś, co nazywa „Stanisława Barańczaka Teorią Maksymalizmu Translatorskiego”³³. Dobrym przykładem pomysłowości poety-teoretyka (a czasami: terroretika!) są jego wywody o powinnościach tłumaczy sztuk Szekspira. Myślę przede wszystkim o traktacie *Od Shakespeare’a do Szekspira*.

Nie ma tu miejsca na prezentację całej teorii translologicznej autora *Wieków średnich*, więc przytoczę – na zasadzie zachęty i zagażenia – kilka poleceń tłumacza dla innych tłumaczy-konkurentów i następców. Oto założenia, które należy przyjąć po odważnym przystąpieniu do przekładania Szekspira:

- I. Tłumacząc Szekspira, należy pamiętać, że był on człowiekiem niegłupim.
- II. Tłumacząc Szekspira, należy pamiętać, że był on niezłym poetą.
- III. Tłumacząc Szekspira, należy pamiętać, że był on nie najgorszym artystą teatru.³⁴

Z tych trzech założeń wynika pięć wniosków szczegółowych: 1) tekst przekładu ma być „całkowicie, natychmiastowo i bez trudu” zrozumiany; 2) przekład powinien być „wybitnym utworem poetyckim”; 3) przekład ma być podstawą „wybitnego dzieła teatralnego”; 4) tych reguł trzeba w trakcie translacji „przestrzegać równocześnie”; 5) należy zadbać o maksymalną wierność oryginałowi³⁵. Barańczak detalicznie pokazuje, jakie błędy popełniają inni tłumacze, przejmując się, przykładowo, regułą wierności, a nie bacząc na poetyckość czy sceniczność (tekst łatwy do wygłoszenia i zarazem zrozumienia). Niekiedy zarzuca się Barańczakowi, że nie korzysta z wydań krytycznych Szekspira: Jerzy Limon, dyrektor

³³ Tamże, s. 27 [Prwdr. „Teksty Drugie” 1990, nr 3, s. 25].

³⁴ Tamże, s. 151.

³⁵ Tamże, s. 151–152.

Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego, wspomina, iż „ze Staszkiem Barańczakiem często gadaliśmy o zawiłościach przekładów podczas naszych spotkań w jego domu pod Bostonem. Namówiłem go wówczas, by jednak korzystał z wydań krytycznych Mistrza”³⁶. Poeta wziął sobie do serca te sugestie, bo potrafił w polemikach ze swoimi krytykami powołać się na argumenty zaczerpnięte z tekstoneologii: „Ja wolę [...] polegać raczej na autorytecie fachowych szekspirologów i znawców języka epoki, redaktorów krytycznych wydań *Hamleta*”³⁷. Tu okazało się, że poeta bywa również uczonym filologiem.

Zamiast zakończenia

Passusy i susy Paszka (według Marka Piechoty)

58

Pośród wielu dróg mą
Zapasy z zeugmą.
Bodaj dostał sepsy
(Rym to nie najlespy),
Kto nie zna syllepsy.

³⁶ J. Limon: *Młot na poetów, albo Kronika ściętych głów. Interaktywna historia powieściowa*. Gdańsk 2014, s. 216.

³⁷ S. Barańczak: *Dwa postscripta szekspirowskie*. W: Tenże: *Ocalone...*, s. 173.

Jerzy Paszek

„Nadzy w zbroi, w czasie”

Zeugma and syllepsis in Stanisław Barańczak’s poetry

Summary

The present essay is an attempt at an attentive, micrological glance at the poet’s works, compiled in the volume entitled *Wiersze zebrane* (Cracow 2006, p. 5–494). The rhetorical figures mentioned in the title concern two syntactic constructions: **zeugma** – e.g. „czołgi, co łamią śmieszne szlabany i zasady” (sampled in *Wiersze zebrane*, p. 244), and **syllepsis** – e.g. the writing on the pub wall: „Piwa i pacierza nie odmawiam”. (M.M. Hurley, D.C. Dennett, R.B. Adams, Jr.: *Filozofia dowcipu. Humor jako siła napędowa umysłu*. Transl. R. Śmietana. Cracow 2016, p. 233). I come to the conclusion that zeugmas occur already in the first volume of Barańczak (*Korekta twarzy* [*Facial Corrections*]), glowing and ruffling (cf. *Wiersze*, p. 487), up to the last one (*Chirurgiczna precyzja* [*Surgical Precision*]). Syllepsis is much more infrequent, as it consists in a very sophisticated word-play (in the aforementioned example- the ambiguity of the verb „odmawiać” [„to deny”]).

59

I assume that Barańczak’s inspiration – apart from the influence of English metaphysical poets translated by him, and also of such great authors like Brodski and Mandelstam - might have been (familiar to him from his early readings), the poem by Miłosz entitled *Świty* (*The Dawns*), which begins with such an ambiguous couplet: „Wysoki był dom. W ciemności **pełzł** (emphasis mine) wielki mur // nad szelest liści u klonów, nad zamęt pośpiesznych nóg”. I think that the young poet was captivated and incited (to action) by the phrase „pełzł wielki mur”, which may signify both the wall fading, going pale (as the night fades away), as well as its moving and crawling. The micrology, therefore, focuses also on words that conceal the abundance of associations, characteristic for the homonyms of the Polish language.

Jerzy Paszek

« Nus en armure, dans le temps »

Zeugma et syllepse dans la poésie de Stanisław Barańczak

Résumé

Cet essai tente de regarder, de façon attentive et micrologique, les ouvrages du poète recueillis dans le volume *Wiersze zebrane* (Kraków 2006, pp. 5–494). Les termes rhétoriques éponymes concernent deux structures syntaxiques : **zeugma** : p.ex. „czołgi, co łamią śmieszne szlabany i zasady” (dans *Wiersze zebrane* sur la page 244) et **syllepse** : p.ex. une inscription sur le mur dans un bar : „Piwa i pacierza nie odmawiam” (M.M. Hurley, D.C. Dennett, R.B. Adams, Jr.: *Filozofia dowcipu. Humor jako siła napędowa umysłu*. trad. R. Śmietana. Kraków 2016, p. 233). J’arrive à la conclusion que les zeugmas apparaissent déjà dans le premier recueil de Barańczak (*La correction du visage*), en y brillant et se hérissant, (cf. *Wiersze*, p. 487) jusqu’au dernier volume (*La Précision chirurgicale*). Les syllepses y sont décidément plus rares parce qu’elles reposent sur un jeu de mots très raffiné (dans la citation rapportée plus haut, il s’agit de la dualité du verbe « odmawiać » ; en français, il faudrait soit employer deux verbes différents : ne pas *refuser* de bière et ne pas *réciter* de prière, soit garder la dualité intentionnée et traduire la phrase de façon suivante : *Je ne dis ni prière ni non à la bière*).

Je suppose que Barańczak s’est probablement inspiré – outre les textes des poètes métaphysiques qu’il a traduits, et de tels maîtres que Brodski et Mandelstam – du poème de Miłosz (il l’avait connu durant ses premières lectures) intitulé *Świty* qui commence par ces deux lignes polysémiques : « Wysoki był dom. W ciemności **pełzł** (souligné par J.P.) wielki mur // nad szelest liści u klonów, nad zamęt pośpiesznych nóg ». Je crois que le jeune poète a été émerveillé et incité à l’acte par la phrase « **pełzł wielki mur** » (« un grand mur rampait ») qui peut signifier que le mur pâlit, déteint (avec la disparition de la nuit), mais également qu’il fait semblant de ramper, de se traîner. La micrologie se focalise aussi sur les mots cachant une richesse de significations, caractéristiques des homonymes polonais.